

## <論文>妻の官能の覚醒：不倫小説「灰色の午後」の光景

著者	長谷川 啓
雑誌名	日本文学誌要
巻	42
ページ	51-56
発行年	1990-03-20
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10114/00019594">http://hdl.handle.net/10114/00019594</a>

# 妻の官能の覚醒

——不倫小説「灰色の午後」の光景——

一昨年、私は法政大学の国文学会で研究発表し、それを『灰色の午後』論——夫婦の共犯風景——と題してまとめ直したが（有精堂『日本の文学』）、ここではさらにその余滴のようなことについて書いてみたいと思う。

昭和十四年六月に発表された佐多稲子の短編小説に、「営み」というのがある。恋人との関係がしっくりしなくなっている子持ちで離婚歴のある女性記者の話だが、心の寂しさや暗鬱な気分が主人公のようなモノローグ調の作品で、筋は背景に押しやられ、まっ黒な海の町や襲うようにバスに乗り込んでくる漁師の群や、ねっとりとおむせるようにふくれあがった鰯などのイメージが、生の圧迫感をともなうものとして、不気味なほどなまましい印象を与えている。

女主人公が／＼抜け場のない佗びしさ／＼から自殺の想念さえ弄ぶ場面もあるが、なかでも彼女の心の暗さが呼び起こしたような小犬が殺される光景——海辺の光の中で、一匹の犬が小犬をくわえて猛り立ち、ささくれた髪をふり乱した女が気狂いじみた笑い声をあげると

長 谷 川 啓

いう、まるで悪夢に似た陰惨な場面は、作中もとても鮮明なイメージで迫ってくるところだ。この陰惨な光景については、後年「時に佇つ」で、夫婦生活の荒廃にくろくろむ当時の自身の心の状態を象徴していたとして再現させているけれども、「営み」の女主人公の内景といい、作品舞台といい、まったく佐多稲子自身のことで、十三年の早春、九十九里浜へ漁村のルポルタージュに行き、犬吠岬まで足をのびした時の記憶である。ということとはつまり、夫の不倫による妻の煩悶（陥穽意識）を描き出した「灰色の午後」の作品時間、昭和十一年暮から十三年暮までにまったく重なることになり、実際に作品でもこの漁村ルポのことがちらりと触れられている。

周知のように「灰色の午後」は、佐多稲子自身が直面した体験を扱った作品で、夫の窪川鶴次郎と愛人田村俊子との関係は、妻稲子の疑念の中だけに秘められ、二年近くも明るみに出されなかったらしいが、当時の作品にも夫の背信についてあからさまに触れたものはほとんど見あたらない。事件発覚後に発表された「営み」「鳩」

「雪の夜」などがわずかにその一端をうかがわせてくれるが、特に「営み」にいたっては、「灰色の午後」の女主人公の△暗い、暗い、と心の中で叫び上げるような心象風景を、そのままたえていえるといえよう。

こうした「営み」の光景が不倫小説「灰色の午後」（転向小説としての側面については一昨年報告）の主要な光景だとしたら、それとからまりあって作品世界を霧のように覆っているのが、もう一つの光景、官能的色調である。昭和九年ナルブ解体後、佐多稲子は自分の足もとの現実である女の解放に目覚め、であればこそ夫の女性問題も生じるのであるが、夫婦の信頼関係が失われれば失われるほど解放への欲求が強まり、夫への不信にくるずむ意識と解放へむかってはばたく意識が二重構造になって当時の彼女を支配していたと思われる。フェミニズム意識が女の性の解放へと強く揺すぶられていくのも又当然のことだが、そのきっかけを生み出したのが、窪川鶴次郎のつづけて引き起こした女性問題であったろう。特に先輩作家で友人、しかも華麗な恋の遍歴者である田村俊子との情事は、折しも女として成熟の季節をむかえつつあった稲子（三二歳〜三四歳。鶴次郎三三歳〜三五歳、俊子五二歳〜五四歳）の官能を目覚めさせないではおかなかったに違いない。現代作家森瑤子が描く女たちになると、妻自身の不倫によって官能に目覚めているが、昭和十年代に入ったばかりの佐多稲子の場合、夫の不倫が妻の官能を刺激し、目覚めさせる結果になっているのである（夫の不倫が妻の官能性を閉ざす場合もあるが）。

そしてたとえば昭和十二年一月に発表された「女の新恋愛論」で

は、

○結婚の根本の条件をなすものが、決して自然的な性本能に根ざした恋愛ではないといふ本質的な矛盾をながい間くり返してきている。だから、男女の性的結合が、人生の喜びにならず、結合のもたらす相互的な魅力は喪はれてしまふのである。

甚だしいのは、性に対する男女の態度が、男と女とではそれぞれ社会の矛盾の中でゆがめられて相違したものとなつてゆき、それが男なり、女なりの性的本質の相違であるかのやうに言ひふられるのである。

○女性の生活が家庭の中に局限されつづけたことによつて、性的愛情の自由さを知らされず、また男性の我まゝな扱ひによつて、欲望としても潑刺さを失つてしまつたのである。男性のます／＼外へ女を漁る結果をもつくつて、女性の涙の生活は、幾重にも重なるのである。

と語るにいたっている。当然それは小説にも反映し、鶴次郎との恋愛時代を描いた「樹々新緑」では、男と女の二人だけの世界を、△肌のきめがひらいてゆくような、誘うようなもの愛い△時間として、しつとりと際立たせている。同じく鶴次郎との夫婦生活を扱った「くれなゐ」最終回「晩夏」では、△藍ちぶみの明子の浴衣がじりじり、と裂けた。広介はますます狂うたようになり、喘ぎながらおどりあがって、まるで引き剥ぐようにどこからでも裂き始めた。明子の身体はその度に動転した。びりっ、びりびり、と引き裂

ける布の音は、明子の五官へ痺れるように響いたVと描写し、夏の夜の叢で官能に喘ぐ妻の姿をも描き出している。「樹々新緑」と「晩夏」は昭和十三年の四月と八月の発表だが、「女の新恋愛論」ともどもまさに「灰色の午後」の作品時間中の執筆である。したがって「灰色の午後」の官能的色彩はもともとこういった作者の身体のドラマを負っていたはずで、戦後、転向小説の枠組で語られなかったならば、官能性がより生々しい形で噴出し、それこそ△でろりとした美V（中野重治における昭和十年代の佐多文学評）を形成したに違いない。

夫の不倫による妻の官能の覚醒という視点からあらためて「灰色の午後」を解読してみる時、この作品空間に仕掛けられた装置の構造が了解されてくる。なんといってもその鍵の一つは、まずのつけから登場してくる和歌の設定の仕方である。作家の田村俊子をモデルとする和歌は、その名にふさわしくいかにも情事に陥っている女にありがちな艶めかしい雰囲気を与えられ、女医という知的で理性的なイメージとはおよそ合わないが、にもかかわらずなぜ医者という職業を与えられたか、についてはすでに前記した拙考で述べた。再度繰り返せば、和歌と夫の惣吉を結びつけた理由として、△はじめは医者と患者さ。患者というものは医者に甘ったれるんだVと惣吉自身に云わせている通り、偽装転向による屈折感や悪情勢下での仕事への焦り、仕事をもつ妻との葛藤など、現前の苦衷から逃げて年上の女に甘え、慰撫されるという惣吉の情事の性質を、医者と患者の關係に喩えて設定しているとみていいだろう（たとえ事実として鶴次郎が、俊子との關係をそう説明したのかも知れぬとしてもで

ある）。惣吉が傷心を癒して自信を回復し、仕事の上でも立ち直れば、もはや医者が必要とせず、妻の折江のもとに帰ってくるという、典型的な情事の構造を象徴化したメタファとしての和歌の職業、もつといえは和歌そのものということになる。したがって和歌は当然、恋愛ならぬ情事につきものの性的退廃のイメージを一身に体现した官能的存在として位置づけられなければならないことになる。いわばこの場合、情事の相手が退廃していればいるほど逃げ込みやすく、年上の女、独身の女医、官能と三拍子揃い、なおかつ子供などいなくて生活臭の感じられない非日常的世界となり（生活的に根を張ったしっかり女房の折江にくらべて、和歌はいかにも根無草的な浮遊存在である。ある意味で日本の妻と愛人の典型でもある）、惣吉の恰好の逃避場所になるわけだ。そして和歌は、折江を疑念の中で苦しめ悩まししながら、同時に折江の官能を刺激しにくすぐる存在として機能しているが、そうした和歌の官能的な不倫イメージがもつとも象徴的に表出されているのが、惣吉が盲腸を病んだ時に訪ねてくる場面である。薄紫の匂うような粧いに香水、もの憂げな風情。真の目的は惣吉にありながら、△あえぐような息づかいVで男が女を抱くように折江の肩を抱き、そのまま手の裏を返したように華やかで艶やかな媚びの表情を惣吉に対してむける和歌の、妖しげで放埒な媚態。

いっぽう惣吉の方はどうかというと、△火鉢の前に坐った惣吉の、甲州絹の鉄無地の羽織の肩に、疲れた色気のだよいがあるVと、妻の折江が目をそらしたくなるほどに情事の余韻を持ち帰り、若い仲間の仕事ぶりにも△伊原君、あれでなか／＼なんだってね。

仕事をするとき、机の前に、あんた（伊原の妻——筆者注）を裸にして寝かしといて、眺めながら書くそうじゃないですか、と聞いた関心の抱き方をする始末で、情事にうつつをぬかす男の退廃的気分を妻にまで垣間みせているのである。

したがって和歌の存在ばかりが、そもそもこうした和歌と惣吉の不倫関係そのものが折江の官能をよびさましていくわけで、嫉妬や妄想などの暗い情念がそのまま官能をおびたものに転化していつている。

たとえば夜更けの大通りを若い男が歌って通る、あゝそれなのに、それなのというアドバルンの歌の卑俗でだらけた調子が、疑念にうずくまっている折江の感覚をあやすようにそそり、惣吉の仕事部屋にむかわせる光景にその一端がうかがえるし（実に巧みな描写だ）、それ以上に、エスカレートしていく夫婦の寝所風景そのものが、妻の官能の覚醒の経緯を何よりも物語っているといえよう。寝所風景は三度出てくるが、一度目の場面では、足音を忍ばせるように帰宅した惣吉が、△私も寝るわ△とそれとなく誘う妻の求めに返事もせず、かたくなに身体をくずさない。二度目の場面では、妻はもっと積極的に迫るけれども、夫は自身の襟元さえずさずに妻を愛撫し、△惣吉の手にもまれる官能のしびれであえ△△妻の、その△官能だけをあやし去△り、△燃えるものだけを揉み消しさえすればよいとあしら△うような態度をとる。そういった惣吉の仕打ちは当然折江に屈辱感を与え、羞恥と悲哀の感情におとし入れるが、しかしだからといって折江の官能を閉ざし、性を拒否する方向にむかわせるどころか、かえって夫の影のものにこそられる結果になって

いく。一度目から二度目、さらに三度目へと、妻の性の欲求が過激になっていくのでもそれがわかるが、まただからこそ折江の官能の覚醒をはっきりと語る三度目の場面で、情事発覚後も潔癖感から夫を拒むどころか、別れようと思いつながら官能に引きずられて肉体的妥協をしてしまう結果になる。

折江の感覚もまた湿った悪気流の中にふるえはじめた。彼女が、にやつと笑ったとき、その目は対手を弄ぶようにひらめいていた。そのあげく彼女は、閨房の中だけに通用する言辞をばつと放つように口にし、和歌と自分とを比較した答えを惣吉に求めた。そこまできると、惣吉はその答えを自分の行為であかすように折江に飛びかゝってきた。折江はその手を払いのけると、畳の上におじぎをした恰好でうしろにすざりながら下からきら／＼と見上げた。

「ね、どう？ 云ってよ」

「そんなこと、わかってるじゃないか」

また抱きに來る惣吉の手から脱がれて飛びすさり、

「ね、どっち。それだけ聞きたいわ。ごまかそうたって、卑怯よ。もうそんな仲じゃないじゃないの」

言葉とうらはらに、折江の身体全体が惣吉の誘いをあおり、視線は濡れて光っていた。男と女の、飛びのけば追う動作のくり返しは、官能を刺激するのに効果を果すだけ、それを折江も知っての上のことであった。ここまでおいで、と畳の上を這ずり、彼女自身しびれていた。惣吉は折江をとりひしぎ、狂ったように自分

の身体で彼女を蔽うと、彼自身あゝ、と叫んで、何か云おうとする折江の唇をしゃにむにふさいだ。

「ほら、お前だって」

見破られる官能のたしかな証拠に、羞じはその中にはぐらかして折江は埋没していった。その間にひらめくおもいは、今はもう共犯の意識であった。惣吉の罪に彼女自身もはや加担者となった、という共犯の意識であった。

あゝ、共犯だ、共犯だ、どこかでそう叫ぶ彼女の悲痛な泣き声は、官能の泣き声の中にひとつになって妖しい勝利を挙げていた。しかしその時、折江の魂の中に保たれていた大切なものは、ばちん、と音を立ててただけ散っていた。

夫婦の狎れ合い、つまりは共犯関係が成立する決定的な瞬間だが（実際には狎れ合いはすでに始まっていて、この場合のセックスによる妥協はその総仕上げでもある）、作品に仕掛けられた装置の構造からみれば、折江の転換の決め手となるこのクライマックスの光景こそ、作品の最大の鍵であり、先述した和歌の官能的存在という折江の官能の覚醒、あるいは再度の寝所風景等々、すべてこの場面に収斂されるように布石されているといえよう。△魂の中に保たれていた大切なもの△とは、左翼作家としての抵抗精神に支えられた倫理的なものだろうが、官能に引きずられて△惣吉に屈服△し、共犯者の関係に身を△墮△すことによって、その大切なものを壊してしまったという、作品の言説が込められた重要な場面である。いささかかたくなすぎる思考の経路ともいえるが、それはともあれ、この

場合の共犯とは、和歌に対して、あるいは△背徳△を犯した夫の行為そのものに対してであり、△愛欲の罫△にかかって△情痴に眼くら△んだと平野謙が指摘する如く、この時をきっかけとして惣吉との退廃的な夫婦生活にのめり込み、夫婦そろって転向の轍を踏むことになるというわけだ。

厳密に言えば夫婦の共犯関係そのものが大切なものを壊すことになったのだが、もっと極端な方方をすれば、なま身の肉体に精神が屈服したことにはかならず、折江の官能の覚醒が仇となってしまう光景でもある。この△官能的凋落△（小林裕子指摘）について、△惣吉の情欲の前に折江は崩れた△とか、△一つの身体が他の身体（中略）によって踏み付けられ、蹂躪されることへの絶望的な反応△といった見方もあるが、それはいささか早計というものであって、女の性欲、あるいは官能に対する受身的で被害的な従来の“男性視点”の発想を出ていない見解といえるだろう。折江はそれほど受身で古めかしい女ではない。むしろ十分に成熟した肉体を持った女性であつたればこそ、それがわざわいとなって、覚醒した自分の中の官能に負けたのだといえよう（むしろ思想の方が夫からどれだけ自立していたか疑問である）。だからこそ、△いわば怠惰にそして軽蔑によって△、折江自身が△惣吉をそ△つた△のである。折江の目は相手を弄ぶようにひらめき、彼女の身体全体が惣吉の誘いを煽り、男と女の飛びのけば追う動作自体が官能を刺激することを折江は承知で繰り返したことを、まず何よりもここに挙げた引用文みずからが語っている。しかもこれまで暗い疑念や寝所風景にみられる屈辱感を抱かされた身であつてみれば、夫の不倫の相手が

年上の友人であればこそ、△自分の方が和歌より若いということも、無意識ながらはっきりと自覚していた▽折江は、若い官能を對抗させて、△閨房の中だけに通用する言辞をばつと放つように口にし、和歌と自分を比較した答えを惣吉に求め▽てそのかし（若さと女房的立場からくる自信がうかがえる）、セックスによって夫を奪還することになるのである。たとえ惣吉と真底やり直したいと思っただけでもなく、△惣吉を和歌の手から取りもどす、などともったことではなかった▽にしても、いわば成り行きで対抗意識を弄び、夫を性によって愛人に奪われた妻は、同じく性によって衝動的にせよ奪い返し、自己の性の勝利、つまりは△妖しい勝利を挙げている▽という結果を招くのだ。

先述のなじみな寝所風景から一転して今度は勝利者になり、その夜以来、折江は夫と△自分たちの狎れ合いを深めるために、夜毎の情痴に溺れ▽、しかもそのとき△折江の意識の上に第三者が介入することは、麻薬の働き▽をすることになり、立場が逆転して折江自身が△姦通の刺戟に燃え▽るのである。したがって和歌は、△夫婦というつよい狎れ合いがその上にあつて、（中略）彼ら夫婦から見捨てられたもっとも惨澹たる被害者▽となるわけで、折江の△猛々しい共犯意識▽はここに根ざしている。

妻の折江を終始被害者的存在としてとらえる見解もあるが、実はこの肉体的妥協による一種の和解、つまりは性の勝利者となつて以来、一転して折江は△加害の立場▽に立っているのであり、惣吉に強制されたわけではなく、自ら進んで攻勢に出て、むしろ夫を引きずっている観さえある。和歌が惣吉に会いに来ると、夫に無理しな

い方がいいと云われながら、△最後の別れなんかされちゃたまらないわ。冗談じゃない▽と夫にかわって会い、賢妻の厭らしさに気づきながらも女房としての立場を確実に固めている（惣吉は強い方の女性に引きずられる、いかにもだらしない、けれども女好きのする優男である）。結局折江は肉体的にも思想的にも狎れ合つて、夫婦関係の修復をはかったのだといえよう。

△犠牲者▽となった和歌が恋に破れてハルピンに陥った後、和解した二人が日中戦争という体制の中に組み込まれていく光景は、いわば理想にはばかいた青春夫婦時代に訣別して、濁流のまっただ中に生きる中年夫婦の再結合の姿とみてもいいだろう。したがって「灰色の午後」は、夢や精神や思想の遂行に挫折して、生活や肉体（性）や仕事への個人的野心（この場合は作家欲）の渦の中に巻き込まれていく、まさに△欲気にも色気にも波がのっている▽（「汽車の中」）中年夫婦の時間への転換期を象徴している作品ともいえそうだ。折江の場合、この転換期の要石になっているのが夫の不倫による官能の覚醒であり、「灰色の午後」が、構成上はもちろんのこと、身体的な言語や表現方法にいたるまで、官能的色調の装置が仕掛けられているのは、しごく当然のことといえようか。